

60478

863.8.3
B264
E
—

CENTRO DI RICERCHE INFORMATICHE
PER I BENI CULTURALI
ACCADEMIA DELLA CRUSCA

Repertori di parole e immagini.
Esperienze cinquecentesche e moderni *data bases*

a cura di
Paola Barocchi e Lina Bolzoni



STRUMENTI E TESTI

3



SCUOLA NORMALE SUPERIORE
PISA

INDICE DEL VOLUME

Giovanni Nencioni, <i>Presentazione</i>	11
Lina Bolzoni, <i>Memoria letteraria e iconografica nei repertori cinquecenteschi</i>	13
Claudie Balavoine, <i>Dès Hieroglyphica de Pierio Valeriano à l'Iconologia de Cesare Ripa, ou le changement de statut du signe iconique</i>	49
Sonia Maffei, <i>Per una concordanza diacronica dell'Iconologia di Cesare Ripa</i>	99
Paolo Cherchi, <i>La Piazza Universale: somma di altre somme</i>	119
Anna Antonini, <i>La Tipocosmia di Alessandro Citolini: un repertorio linguistico</i>	159
Piero Calì, <i>Per una edizione della grammatica di Alessandro Citolini</i>	233

LINA BOLZONI

**Memoria letteraria e iconografica
nei repertori cinquecenteschi**

1. Qualche nota introduttiva.

L'esperienza culturale del Cinquecento- quella letteraria in primo luogo- è fortemente interessata a darsi dei modelli, a fissare dei canoni. Il costituirsi dei grandi repertori delle parole e delle immagini attraversa il secolo ed è componente importante di questa generale ricerca. Se le *Prose della volgar lingua* del Bembo, pubblicate nel 1525, fissano la grammatica del volgare letterario, e indicano i testi essenziali cui far riferimento per scrivere in prosa e in poesia, a fine secolo il lavoro che culmina nel Vocabolario della Crusca segna anche l'ideale compimento di una lunga discussione sui generi letterari, sulla 'griglia' formale e linguistica della letteratura volgare, che si era sviluppata a partire dagli anni '40, interagendo sia con la produzione di nuovi testi che con la riscoperta della *Poetica* aristotelica.¹ Non va trascurato il fatto che, insieme al canone letterario, si fissa e si definisce il dizionario delle immagini: si pubblicano i repertori di mitografia; nei *Hieroglyphica* del mitico sacerdote egizio Orapollo, commentati da Pierio Valeriano (1567), i geroglifici vengono trasformati in icone delle idee morali e metafisiche; l'*Iconologia* di Cesare Ripa (1593) insegna a "figurare con i suoi proprii simboli tutto quello che può cadere in pensiero humano"; nello stesso tempo le raccolte di imprese e di emblemi, e i testi ad essi dedicati, disegnano i modi delle diverse combinazioni possibili tra frammenti testuali e frammenti iconici.² I modelli per le parole si definiscono dunque insieme

¹ Mi limito a qualche essenziale indicazione bibliografica: Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967; Giancarlo Mazzacurati, *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, Il Mulino, 1985; Andrea Battistini e Ezio Raimondi, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990.

² Sui geroglifici, e relativa bibliografia, cfr. la recente edizione Orapollo, *I geroglifici*, a c. di M.A. Rigoni e E. Zanco, Milano, Rizzoli, 1996; il numero monografico di

con i modelli per le immagini, in un intreccio complesso che ancora oggi sfida i nostri canoni interpretativi, e le nostre rassicuranti divisioni disciplinari. Coglieva un aspetto di questo intreccio, nel convegno dedicato al IV centenario degli Uffizi, Giovanni Nencioni, che intitolava la sua relazione *La "galleria" della lingua*, per sottolineare l'analogia, oltre che la coincidenza cronologica e geografica, tra la creazione della Galleria degli Uffizi e il grande lavoro di raccolta e selezione linguistica compiuta dagli accademici della Crusca.³

La stampa gioca, in tutta questa vicenda, un ruolo che forse non abbiamo ancora valutato in tutta la sua importanza. Essa contribuisce a creare, come ci hanno suggerito gli studi di Mc Luhan e Walter Ong, una nuova dimensione antropologica, nel senso che influisce sul soggetto, sul suo modo di percepire le parole e le cose.⁴ Considerata nell'ottica

"XVIIe siècle", *Hieroglyphes, langages chiffrés, sens mystérieux au XVIIe siècle*, XL (1988), n. 1. Sulle imprese e gli emblemi, cfr. Mario Praz, *Studi sul concettismo*, Firenze, Sansoni, 1946 e *Studies in Seventeenth-Century Images*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964 (II ed.); Robert J. Clements, *Picta poësis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960; Robert Klein, *La teoria dell'espressione figurata nei trattati italiani sulle "imprese" (1555-1612)*, in *La forma e l'intelligibile. Studi sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 119-149 (tr. it. di *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970). Sulla costruzione cinquecentesca delle immagini e sui rapporti con la letteratura, cfr. inoltre Ernst H. Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1978 (tr. it. di *Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance*, London, Phaidon Press 1972); Carlo Ossola, *L'autunno del Rinascimento. "Idea del tempio" dell'arte nell'ultimo Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1971; Gennaro Savarese e Andrea Gareffi, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980; Donald G. Gordon, *L'immagine e la parola. Cultura e simboli del Rinascimento*, Milano, Il Saggiatore, 1987 (tr. it. di *The Renaissance Imagination*, Los Angeles, University of California Press, 1975); Giovanni Pozzi, *Sull'orlo del "visibile parlare"*, Milano, Adelphi, 1993; Marc Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1994; Lina Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.

³ Giovanni Nencioni, *La "galleria" della lingua*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Atti del Convegno internazionale di Studi (Firenze 20-24 settembre 1982)*, a c. di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze, Olschki, 1983, pp. 17-48.

⁴ Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1976 (tr. it. di *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962; Walter J. Ong, *Oralità e scrittura*, Bolo-

che qui ci interessa, la stampa potenzia enormemente la disponibilità, la "riproducibilità tecnica" dei repertori,⁵ e agisce nello stesso tempo dall'interno della formazione del canone, induce cioè trasformazioni che incidono non solo sulla quantità ma anche sulla qualità. Le parole diventano segni visibili, oggetti ordinatamente disposti nello spazio della pagina; tutto ciò aiuta a concepire il patrimonio della tradizione letteraria e iconografica come qualcosa che si colloca idealmente entro uno spazio che si può ordinare, classificare, percorrere in molteplici direzioni, dividere e ricombinare. La nuova realtà della stampa, ha mostrato Ong, interagisce felicemente con i nuovi orientamenti della retorica e della dialettica, con quella linea di riforma che va da Rodolfo Agricola a Pietro Ramo.⁶ Certo in Italia la recezione del ramismo appare come un fenomeno del tutto secondario e marginale, ostacolata com'è tra l'altro da una questione religiosa: Ramo era stato una delle vittime della strage di san Bartolomeo, e la sua influenza si fa sentire soprattutto nei paesi protestanti. Bisogna però fare i conti con i modi sotterranei e mascherati con cui la nuova dialettica agisce anche in Italia. Ci si può chiedere allora quanto e in che modo l'intreccio fra le nuove tecnologie della stampa e il nuovo metodo contribuisca alla formazione e alla diffusione del canone letterario, sia cioè una componente importante del processo di cui ci stiamo occupando.

Accanto ai due elementi ora ricordati -il rapporto fra parole e immagini da un lato, il ruolo della stampa e della nuova dialettica dall'altro- c'è una terza componente che è rimasta finora nell'ombra, e cioè il ruolo

gna, Il Mulino, 1986 (tr. it. di *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York, Methuen, 1982); Elizabeth L. Eisenstein, *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, Bologna, Il Mulino, 1985 (tr. it. di *The Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979); Ezio Raimondi, *Verso il realismo*, in *Il romanzo senza idillio. Saggio sui "Promessi Sposi"*, Torino, Einaudi, 1974, pp.3-56 e, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, Amedeo Quondam, *Il letterato in tipografia*, in *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1983, II, pp.555-686.

⁵ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 1966 (tr. it. di *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit in Schrifte*, Frankfurt am Main, 1955)

⁶ Walter J. Ong, *P. Ramus. Method and the Decay of Dialogue. From the Art of Discourse to the Art of Reason*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1958; Cesare Vasoli, *Dialettica e retorica dell'Umanesimo*, Milano, Feltrinelli, 1968.

della memoria, e dell'arte della memoria in particolare.⁷ Essa fra l'altro interagisce profondamente con le prime due componenti su cui abbiamo richiamato l'attenzione. Le tecniche della memoria insegnano infatti a visualizzare le cose e le parole da ricordare; le due parti essenziali dell'arte della memoria, la *memoria rerum* e la *memoria verborum*, consistono nella creazione di immagini che, attraverso il gioco delle associazioni, sono capaci di restituire, a distanza di tempo, i ricordi che sono stati loro affidati. In altri termini le tecniche della memoria insegnano a tradurre le parole in immagini, e le immagini in parole. Per questo l'arte della memoria è parte importante di quel canone estetico, di quel codice mentale che in genere si indica con la formula dell'*ut pictura poësis*.

Le tecniche della memoria, d'altra parte, interagiscono con la realtà nuova costituita dalla stampa. Le immagini che aiutano a ricordare, infatti, vanno mentalmente collocate secondo un certo ordine, entro uno spazio scandito dalla successione dei *loci*. Si verifica così un processo per cui la spazialità ordinata della pagina a stampa e la spazialità ordinata del sistema di memoria si vengono a sovrapporre, vengono, in certo modo, a coincidere. Fin dall'avvento della scrittura i maestri di memoria avevano riformulato i loro insegnamenti e le loro tecniche, adeguandoli alla nuova realtà. L'arte della memoria viene infatti paragonata a una scrittura mentale, in cui le *imagines agentes* sono come le lettere dell'alfabeto e i *loci* sono come le righe che vengono tracciate sul foglio, o incise sulla pietra. Il momento in cui chi pratica l'arte ripercorre mentalmente il sistema che ha costruito, viene così a corrispondere al momento della lettura. Non si tratta, ovviamente, di metafore o similitudini neutre. L'arte della memoria si trasforma profondamente, interagendo con le realtà nuove che le tecnologie della scrittura prima, della stampa poi

⁷ Sull'arte della memoria cfr. Paolo Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960; Frances A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972 (tr. it. di *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966); Mary Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; Lina Bolzoni, *La stanza della memoria*, cit. e, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze*, Milano, Electa, 1989 e *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*, a c. di J.J. Berns e W. Neuber, Tübingen, Max Niemeyer, 1993.

hanno contribuito a creare. Gli spazi dell'interiorità si rimodellano a immagine e somiglianza degli spazi esteriori e artificiali della pagina scritta e stampata. Il libro, il libro illustrato in primo luogo, prima di diventare il sostituto e il nemico inesorabilmente vittorioso delle tecniche della memoria, ne diventa lo specchio e insieme lo strumento. Di grande interesse è, proprio in questa ottica, il *Dialogo nel quale si ragiona del modo di accrescer et conservar la memoria* di Ludovico Dolce. Pubblicato una prima volta nel 1562, il *Dialogo* è in realtà il plagio del *Congestorium artificiosae memoriae* di un domenicano tedesco, Johannes Romberch. Il Dolce traduce il testo latino, introducendo qua e là alcuni brani di sapore 'italiano', che insieme nascondono il plagio e modernizzano il testo. Si vedano ad esempio i consigli su come preparare efficaci immagini di memoria: "Chi volesse raccordarsi della favola di Europa, potrebbe valersi dell'esempio della pittura di Titiano, et altrettanto di Adone, e di qual si voglia altra favolosa historia, profana o sacra, eleggendo specialmente quelle figure che dilettono e sogliono la memoria eccitare. A che sono di utile i libri con figure, come per lo più hoggidì si sogliono stampare, nella guisa che si possono vedere nella maggior parte di quelli che escono dalle stampe dell'accuratissimo Giolito."⁸ È molto significativo che, accanto all'omaggio per la pittura di Tiziano, intervenga qui il riferimento al libro illustrato. Il Dolce ha un rapporto molto diretto con l'industria editoriale: oltre a essere scrittore in proprio, cura volgarizzamenti, antologie, edizioni di opere altrui, mostrando grande attenzione ai gusti del pubblico. Il brano appena citato è anche un omaggio a uno dei più importanti editori veneziani, il Giolito, e nello stesso tempo fa implicitamente pubblicità a libri illustrati che il Dolce stesso aveva curato, come l'*Orlando Furioso*, o il fortunato volgarizzamento delle *Metamorfosi*. Proprio da un letterato abituato a frequentare le tipografie e pronto a adeguarsi con spregiudicatezza alle domande del mercato librario,⁹ ci viene dunque una significativa indicazione sulla possi-

⁸ Lodovico Dolce, *Dialogo del modo di accrescer et conservar la memoria*, Venezia, Eredi di Marchiò Sessa, 1575, c.86r.

⁹ Sul Dolce cfr. Emanuele Cicogna, *Memoria intorno la vita e gli scritti di messer Lodovico Dolce letterato veneziano del secolo XVI*, Venezia, Antonelli, 1863; la voce di Giovanna Romei nel *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1991, XL, pp.399-405; Claudia Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma,

bile convergenza fra *loci e images* dell'arte della memoria e *loci e images* del libro illustrato. La testimonianza del Dolce ci introduce nel vivo di una situazione per certi aspetti paradossale: l'età della stampa corrisponde a un mondo in cui l'arte della memoria perde via via importanza, fino a diventare sostanzialmente inutile, fino a ridursi a un fossile culturale. Eppure è proprio nel 500 che l'arte della memoria conosce, nei principali centri culturali europei, il suo momento di massimo splendore. Ci si può dunque interrogare su come si realizzi questa coesistenza di elementi contrastanti, su come si regga un equilibrio quanto mai affascinante e precario.

2. Memoria letteraria e memoria artificiale.

Iniziamo il nostro percorso dal ruolo centrale che la memoria esercita nella cultura cinquecentesca, in particolare nel costituirsi dei canoni letterari. Ci sono aspetti dell'esperienza contemporanea che possono fare da introduzione a questo tema, nel senso che possono renderci più sensibili a cogliere questa componente. Di uso comune, nella critica e nella teoria letteraria, è ormai diventata la categoria dell'intertestualità, si è affermata cioè l'idea che ogni testo dialoga con altri testi, che ogni testo ha in sé la memoria -consapevole o no, esibita, o nascosta, o negata- di altri testi.¹⁰ Questo meccanismo memoriale coinvolge non solo i rapporti fra testi di autori diversi, ma anche la dimensione intratestuale, i rapporti cioè fra testi di uno stesso autore, e anche fra luoghi diversi di uno stesso testo: ce lo hanno mostrato in modo magistrale, ad esempio, gli studi di Contini sulla memoria interna della *Divina Commedia*.¹¹ Il secondo elemento dell'esperienza contemporanea che ci può essere utile

Bolzoni, 1988; Luciana Borsetto, *Scrittura, riscrittura, tipografia: l'"ufficio di tradurre" di Lodovico Dolce dentro e fuori la stamperia giolitina*, in *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura, nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990, pp.257-276.

¹⁰ Cfr. Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino, Einaudi, 1974; il numero di "Poétique" dedicato a *Intertextualités* (n.27, settembre 1976); Cesare Segre, *Testo letterario, interpretazione, storia: linee concettuali e categorie critiche*, in *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1985, IV, pp.21-140.

è lo sviluppo delle tecniche informatiche applicate ai testi letterari. Possiamo dire che tra l'altro esse aiutano a dare visibilità alla natura intertestuale della letteratura, mettono a disposizione strumenti nuovi per studiare e capire i modi in cui agisce la memoria letteraria.¹²

Partendo da questo osservatorio novecentesco, consideriamo ora alcune componenti dell'esperienza cinquecentesca. Molto forte è, come si ricordava all'inizio, la ricerca della norma, della definizione del canone. Il classicismo segna profondamente, anche per scarto e negazione, il mondo cinquecentesco. Le *Prose della volgar lingua*, come già si ricordava, costruiscono per la letteratura volgare una griglia analoga a quella che il ciceronianesimo aveva costruito per la scrittura latina. Non abbiamo, credo, sufficientemente considerato il fatto che in un mondo così ossessivamente preoccupato di darsi norme, di fissare dei modelli, la memoria gioca un ruolo essenziale. Se infatti la produzione del nuovo passa attraverso l'imitazione dell'antico, se l'individualità dello scrittore non si può esprimere che facendo proprio un discorso 'altro', scrivere vorrà dire in primo luogo ricordare. Tutto si gioca, infatti, sul rapporto fra imitazione e variazione; è essenziale dunque che l'autore abbia ben presente alla memoria il testo che di volta in volta prende a modello. Ma tutto ciò incide fortemente anche sulla natura e la qualità della recezione. Il lettore ideale, quello che il testo classicista richiede e, nello stesso tempo, contribuisce a costruire, è il lettore che a sua volta è in grado di compiere una "agnizione di lettura",¹³ è il lettore cioè che sa cogliere lo spessore del testo, che sa riconoscere i testi 'altri', che si stagliano e insieme si nascondono dietro la superficie delle 'nuove' parole, è, in altri termini, il lettore che a sua volta ricorda, che è in grado di ripercorrere il processo di imitazione/variazione, e quindi di memoria, che l'autore ha attuato.

¹¹ Gianfranco Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp.369-405 e Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, p.120 sgg.

¹² Cfr. ad esempio LIZ, *Letteratura Italiana Zanichelli*, Cd-Rom dei testi della letteratura italiana, a c. di P. Stoppelli e E. Picchi, Bologna, Zanichelli, 1993.

¹³ Cfr. Giovanni Nencioni, *Agnizioni di lettura*, in "Strumenti critici", I (1967), 2, pp.191-198.

La memoria si rivela così componente primaria del codice classicista, sia per la scrittura che per la lettura, sia per la produzione dei testi che per la loro recezione. È una componente così importante, così ostentamente presente sotto i nostri occhi, che rischiamo di non vederla, come la "lettera rubata" di Edgar Allan Poe, che si nasconde perché tutti la vedono, e nessuno la nota. Ma, ci possiamo chiedere, come si ottiene questa memoria che la letteratura classicista postula sia per la sua produzione che per il suo consumo?

C'era una risposta antica e tradizionale a questa domanda. Secondo il modello umanistico la memoria letteraria è frutto di un lungo, faticoso, personale esercizio, si ottiene cioè attraverso un paziente lavoro di lettura, di degustazione, di meditazione dei testi. È un modello di costruzione della memoria che dura anche nell'età della stampa, e arriva sostanzialmente fino ai nostri giorni. Nello stesso tempo, tuttavia, si realizzano anche condizioni nuove. Il vecchio modello umanistico, lungo, faticoso, aristocratico, si rivela insufficiente in un'età che vede, attraverso la stampa, un forte aumento del pubblico, oltre che del ceto dei letterati. La nuova tecnologia della stampa trasforma inoltre il libro in un prodotto artificiale, rapidamente riproducibile. Si rafforzano così, sotto la spinta di fattori diversi, esigenze di facilità, rapidità, anche di meccanicità nella lettura e nell'apprendimento. I nuovi orientamenti della dialettica, cui si è già fatto riferimento, promettono di offrire strumenti che servono esattamente a questo scopo. L'uso di alberi, tavole, diagrammi, vuole infatti facilitare sia la comprensione che il ricordo del soggetto trattato, in quanto mette sotto gli occhi il metodo seguito per capirlo e conoscerlo. Il vecchio modello di costruzione della memoria diventa dunque, per alcuni aspetti, insufficiente e obsoleto.

Proprio oggi siamo meglio in grado di capire come ci si possa affidare anche a una strumentazione, a tecniche diverse che dilatano le capacità naturali di ricordare; la nostra familiarità con i computer ci può forse rendere più familiare l'idea di una memoria artificiale, che infatti nel 500 è uno dei termini usati per indicare l'arte della memoria. La costruzione di strumenti per la memoria assume forme quante mai diverse, e attraversa tutto il secolo. I repertori delle parole e delle immagini da cui siamo partiti sono appunto grandi strumenti di memoria; non è sufficiente studiarne l'utilizzazione successiva (vedere ad esempio la fortuna che l'*Iconologia* ha presso i pittori); essi vanno inseriti entro un complesso processo che li precede e li accompagna. Rientrano in questa vicenda

i trattati sulla memoria, in particolare quei sistemi mnemonici che si pongono a metà strada fra dizionario e enciclopedia; i grandi repertori di luoghi comuni, i florilegi di vario tipo, i testi insomma cui è qui dedicato l'intervento di Paolo Cherchi; un ruolo importante gioca inoltre il libro, il modo in cui il libro è costruito, la strumentazione di cui il testo viene dotato. I vecchi e nuovi classici, latini e volgari, vengono infatti accompagnati da indici e apparati sempre più copiosi: troviamo ad esempio il commento, l'allegoria, l'indice delle rime, dei luoghi comuni, dei motti, oltre che, a volte, un apparato iconografico. Sarebbe interessante, ad esempio, ricostruire anche in questa ottica l'intera vicenda editoriale dell'*Orlando furioso*. Confezionato in questo modo, il testo è già predisposto non solo per essere letto, ma per essere ricordato e imitato; il libro che lo propone offre cioè gli strumenti per la memorizzazione del testo, e quindi anche per la sua riscrittura; il testo può così più facilmente generare da sé nuovi testi, e magari nuove invenzioni iconografiche; si trasforma dunque, per usare una felice immagine che Terence Cave ha ripreso da Rabelais, in un "testo\cornucopia".¹⁴

3. Memoria letteraria e memoria iconografica nel "teatro" di Giulio Camillo.

L'opera che esemplarmente ci fa capire la natura di questa complessa costruzione di strumenti per la memoria che caratterizza il 500 è il "teatro" di Giulio Camillo (1480 ca- 1544).¹⁵ Il nostro eroe nasce in Friuli, ha una formazione veneziana e una vita errabonda che lo porta a Pado-

¹⁴Terence Cave, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979.

¹⁵ Su Giulio Camillo, cfr. Lina Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana, 1984; Corrado Bologna, *Il "theatro" segreto di Giulio Camillo: l'"Urtext" ritrovato*, in "Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura", I (1991), 2, pp.217-271; ID., *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino, Einaudi, 1993, I, p.19 sgg.; Sylvie Beguin, *Two notes on decorations in the Galerie François I at Fontainebleau*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LVII(1994), pp.270-278; Paolo Zaja, *Struttura retorica e "sapienza riposta" in due sonetti di Giulio Camillo*, in "Rinascimento", IIs., XXXIV (1994), pp.259-291; ID. "Oscuri velami" in *alcuni sonetti di Giulio Camillo*, in "Lettere italiane", XLVII (1995), pp. 10-46. Cfr. inoltre Giulio Camillo, *L'idea del teatro*, a c. di L. Bolzoni, Palermo, Sellerio, 1991.

va, Bologna, Roma, Milano, oltre che alla corte francese, dove trova un munifico mecenate in Francesco I. Per molti aspetti Camillo si colloca nel cuore dell'esperienza letteraria e artistica del 500: è amico del Lotto, di Tiziano, del Serlio, è in corrispondenza con il Bembo e grande amico dell'Aretino; è lodato dall'Ariosto e dal Tasso; è legato a Erasmo da un complesso rapporto, fatto di ammirazione, di polemica, di diffidenza. Al centro della sua vita si delinea ben presto un progetto faustiano: la costruzione del teatro della memoria, o teatro della sapienza. Si tratta di un progetto enciclopedico: secondo Camillo il teatro, che nella sua struttura riproduce la struttura profonda del cosmo, è in grado di contenere in sé, e di far ricordare, tutte le scienze, tutto il sapere. Nello stesso tempo è una grande macchina testuale: esso dà ordinata collocazione alla memoria letteraria del classicismo, nel senso che i suoi "luoghi" conservano i frutti della minuziosa "anatomia" cui Camillo ha sottoposto i testi esemplari, latini e volgari. Le parole sono dunque accanto alle cose: il teatro chiude in sé il vocabolario, l'enciclopedia e insieme gli artifici retorici, il tesoro cioè delle belle forme, in cui sta rinchiuso il segreto della bellezza. Il teatro, inoltre, rende tutto ciò visibile: esso proietta all'esterno, come in uno spettacolo, le immagini che in genere si nascondono nella interiorità della mente umana; per questo esso, dice Camillo, è una *mens fenestrata*, realizza l'antico sogno socratico di una finestra aperta sul cuore. Le immagini cui il teatro ricorre erano state effettivamente dipinte (dal Tiziano, da Francesco Salviati), ma sono andate purtroppo perdute. Esse servono a ricordare ciò che è depositato nei *loci* del teatro (le *res*, i *verba*, gli artifici retorici) e a loro volta condensano in sé un patrimonio di memoria che è insieme letteraria, iconografica e sapienziale: ad esempio le immagini degli dei planetari rappresentano tutto ciò che è stato scritto su di loro, e tutto ciò che l'iconologia suggerisce, fa conoscere e, appunto, fa ricordare.

Il teatro del Camillo fotografa in modo esemplare il nesso fra memoria e imitazione che sta nel cuore del codice classicista; nello stesso tempo ci testimonia un momento unitario, una fase cioè in cui le parole, le cose, le immagini, stanno tutte insieme, e la partita si gioca sulle possibilità di una efficace visualizzazione mnemonica. Analogamente la *Wunderkammer* cinquecentesca contiene in sé realtà diverse che poi si separano e si specializzano, dando vita alla galleria di quadri, alla raccolta di antichità, al museo di scienze naturali, e così via.¹⁶ Il teatro del Camillo, si diceva, è

¹⁶ Cfr. Giuseppe Olmi, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi*

insieme un'enciclopedia, un repertorio di artifici retorici e di luoghi comuni, un dizionario (anzi diversi dizionari -latino e volgare- in cui le parole sono disposte intorno a un'immagine), un repertorio iconografico. Il teatro del Camillo, dunque, tendenzialmente unifica i repertori, qualitativamente diversi, di cui si occupa questo nostro incontro, i repertori, cioè, delle parole e delle immagini; proprio per questo ci aiuta a capire la rete di rinvii, di associazioni, di traducibilità reciproca che li lega. Intendo dire che in Camillo si coglie in piena luce qualcosa che si vede circolare, fra Quattro e Cinquecento, in testi diversi: un atteggiamento diffuso per cui si leggono le immagini dei pittori e si visualizzano le parole dei poeti, così da farle confluire in un unico patrimonio di memoria, traducendo le prime nelle seconde, e le seconde nelle prime.

Così ad esempio nei trattati di memoria tra Cinque e Seicento è frequente il consiglio di usare, per facilitare la costruzione di *imagines agentes*, i repertori iconologici, i testi dei mitografi ad esempio, oppure i *Hieroglyphica* di Orapollo con il commento del Valeriano, o l'*Iconologia* del Ripa.¹⁷ L'arte della memoria, potremmo dire, si appropria della galleria di immagini fissata dai repertori e la usa per costruire il proprio teatro interiore. In realtà questo è solo un aspetto del problema. Se guardiamo più indietro, ai trattati mnemotecnici del Quattro e del Cinquecento, vediamo che l'arte della memoria contribuisce a creare quella galleria di immagini che poi sarà ordinata e diffusa dai repertori; l'arte della memoria contribuisce cioè a fissare una rete di relazioni, in qualche modo canonica, fra concetti, parole, immagini. È possibile infatti rintracciare, nei trattati di memoria, diversi elenchi di immagini, veri e propri dizionari iconologici più o meno estesi, che riguardano il modo in cui si possono rappresentare -e ricordare- i santi, le arti e i mestieri, le diverse popolazioni, i ceti sociali, le divinità mitologiche, i giorni, i mesi, le stagioni, i vizi e le virtù, i tipi umani, e così via. Per costruire i suoi repertori di immagini l'arte della memoria ricorre a fonti letterarie e iconografiche, oltre che a una propria, specifica tradizione. Puoi costruire le immagini "aut per picturam aut per phantasiam", dice ad esempio

del sapere nella prima età moderna, Bologna, Il Mulino, 1992 e Paula Findlen, *Possessing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley, University of California Press, 1994.

¹⁷ Cfr. Lina Bolzoni, *Memoria della immagini e repertori iconologici*, in *La stanza della memoria*, cit., pp.187-194.

un trattato quattrocentesco.¹⁸ Nello stesso tempo è chiaro che l'arte della memoria contribuisce a fissare repertori che, a loro volta, influenzeranno letterati e artisti. Si delinea così un rapporto circolare, o meglio a spirale, tra fonti e destinatari, che del resto è ben testimoniato anche dall'*Iconologia* del Ripa: "fatica necessaria a poeti, pittori, scultori", promette l'edizione del 1593; l'elenco poi si allunga nelle edizioni secentesche: "fatica necessaria ad oratori, predicatori, poeti, formatori d'emblemi e d'imprese, scultori, pittori, disegnatrici, rappresentatori, architetti et divisatori d'apparati".¹⁹ La diversa tipologia dei destinatari corrisponde sostanzialmente alla tipologia delle fonti usate, o almeno esibite.

L'apporto che l'arte della memoria dà alla formazione del repertorio iconologico, d'altra parte, è solo una componente di un lungo processo, di una complessa vicenda: per secoli l'arte della memoria ha contribuito a mediare fra parole e immagini, ha costruito ponti fra gli occhi del corpo e gli occhi della mente, ha contribuito a creare dizionari delle immagini di cui poi si è riappropriata, in un gioco di dare e di avere, di conservazione e di metamorfosi. Mi limiterò qui ad accennare al fatto che possiamo adottare un osservatorio particolare a riprova del fatto che, nel corso del Cinquecento, si viene a costituire un patrimonio unitario di memoria letteraria e di memoria iconografica, e che proprio questo ci porta al cuore del formarsi della memoria culturale del secolo. L'osservatorio cui mi riferisco è costituito dalle raccolte di giochi.²⁰ In testi come i *Cento giuochi liberali et d'ingegno* del bolognese Innocenzo Ringhieri

¹⁸ *De nova ac spirituali quadam artificialis arte memorie*, in Roger A. Pack, *Artes memorativae in a Venetian Manuscript*, in "Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age", L(1983), pp.287-298; cfr. pp.294-295: "Ideo, quicumque ad tam mirandum opus et effectum optaverit pervenire, studeat predictarum imaginum varietati et forme aut per picturam aut per fantasiam in mentis oculos imprimere et sigilare".

¹⁹ Sul Ripa, cfr. Erna Mandowsky, *Ricerche intorno all'"Iconologia" di Cesare Ripa*, in "La Bibliofilia", XLI (1939), pp.7-27; 111-124; 179-327; V. Martinelli, *La "Iconologia" di Cesare Ripa perugino nella cultura artistica europea dei secoli XVII e XVIII*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Perugia", I (1962-1963), pp.109-126; Ernst H. Gombrich, *Immagini simboliche*, cit., pp.200-207; Donald J. Gordon, *Sorte di Ripa*, in *L'immagine e la parola*, cit., pp.81-111. Per ulteriori indicazioni, cfr. il saggio di Sonia Maffei in questo volume.

²⁰ Cfr. Lina Bolzoni, *Testi che producono giochi*, in *La stanza della memoria*, cit., pp.119-134.

(1551) o come il *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, del senese Girolamo Bargagli (pubblicato nel 1572, ma scritto fra il '63 e il '64), infatti, un intero patrimonio di memoria culturale viene sminuzzato, teatralizzato, appunto messo in gioco per dar vita, nelle corti, nei salotti, nelle accademie, a un trattenimento raffinato e galante. È interessante vedere quale tipo di competenze i giochi richiedono, e nello stesso tempo mobilitano e promuovono. Bisogna conoscere i testi canonici, Boccaccio e Petrarca, l'*Orlando furioso* e il *Cortegiano*, ad esempio, e bisognerà anche saper costruire e interpretare emblemi e imprese, nonché immagini allegoriche. I giochi, dunque, ci mostrano che memoria letteraria e memoria iconologica coesistono e si intrecciano.

4. La *Tipocosmia* di Alessandro Citolini: un libro\edificio.

Fra gli strumenti che il 500 usa per costruire e rafforzare la memoria ci sono, come già si accennava, le tecniche di visualizzazione legate alla riforma della logica e della dialettica che si sviluppa lungo una linea che va da Rodolfo Agricola a Pietro Ramo. L'idea di fondo è la centralità del metodo: si ricorda ciò che si conosce in modo chiaro, ordinato, ben distinto. Si tratta dunque di procedere -sia nel processo della conoscenza che nei modi in cui la si comunica- dal generale al particolare, attraverso un metodo dicotomico che si può efficacemente rappresentare per mezzo di diagrammi, i cosiddetti "alberi", come li chiama ad esempio Orazio Toscanella, colui che traduce in volgare il *De inventione dialectica* dell'Agricola [tavola 1] e che sistematicamente "riduce ad albero" la materia trattata [tavola 2].²¹ Anche qui, dunque, come per le *images*

²¹ Rodolfo Agricola, *Della invention dialettica, tradotto da Oratio Toscanella della famiglia di maestro Luca Fiorentino et tirato in tavole dal medesimo di capo in capo...*, Venezia, Giovanni Bariletto, 1567. Sul Toscanella, cfr. Amedeo Quondam, *Dal "formulario" al "formulario": cento anni di libri di lettere*, in *Le "carte messaggere". Retorica e modelli di comunicazione epistolare*, a c. di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1981, p.71 sgg.; Luciano Artese, *O. Toscanella. Un maestro del XVI secolo*, in "Annali dell'Istituto di Filosofia dell'Università di Firenze", V(1983), pp.61-95; ID., *Orazio Toscanella. Corrispondenza con il Granduca di Toscana e documenti inediti*, in "Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria", XLVIII(1983), pp.29-68; Paola Barocchi e Giovanna Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo. Cosimo I, Francesco I e il*

RODOLFO AGRICOLA FRISIO

DELLA INVENTION DIALETTICA;
TRADOTTO DA ORATIO TOSCANELLA
DELLA FAMIGLIA DI MAESTRO
LUCA FIORENTINO;

Et tirato in tauole dal medesimo di capo in capo ; con alcune annotationi
utilissime , & affronci importantissimi.

CON DVE TAVOLE; L'VNA DE' CAPITOLI,
et l'altra delle cose più notabili .

CON PRIVILEGIO.

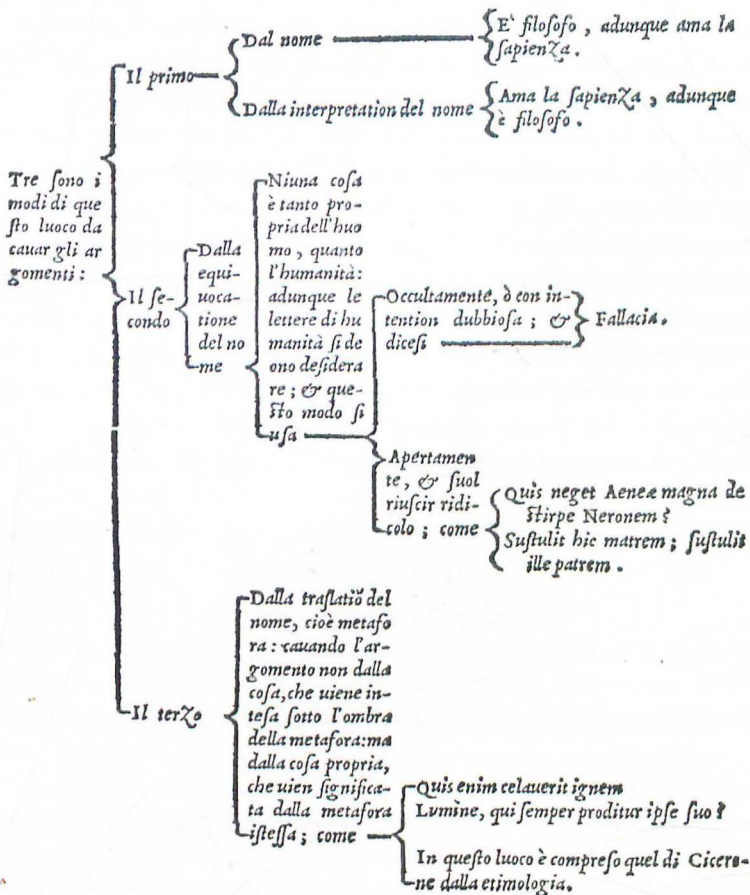


IN VENETIA, Appressio Giovanni Barileto.
M D L X V I I.

1. Frontespizio di Rodolfo Agricola, *Della invention dialettica; tradotto da Oratio Toscanella della famiglia di Maestro Luca Fiorentino et tirato in tauole dal medesimo di copo in capo...*, Venezia, Giovanni Barileto, 1567.

Nome in somma.

Nome, è voce, secondo il parer de gli huomini, destinata à significar qualche cosa; come { Filosofo.
ConSOLE.
Lelio.



De i

agentes, si ricorre alla visualizzazione, ma cambiano procedimento e strumenti. Le tavole sinottiche, i diagrammi che la nuova dialettica usa, riciclando e rinnovando schemi ben più antichi, interagiscono felicemente con la pagina a stampa, con la sua spazialità geometrica, ordinata, ben divisibile e riproducibile. L'"albero" fotografa l'ordinato procedere del pensiero, e rende così la materia trattata facilmente conoscibile e memorabile. Il percorso che l'occhio del corpo compie sugli spazi del foglio riproduce esattamente il percorso -di conoscenza e di memoria- che l'occhio della mente ha compiuto, o è chiamato a compiere. Per motivi religiosi, come già si accennava, questo metodo si diffonde soprattutto nei paesi protestanti, mentre in Italia ha una circolazione sotterranea e marginale; nascosto sotto la maschera di *auctoritates* rassicuranti (Platone, Aristotele, ad esempio), penetra tuttavia anche entro la retorica sacra, ad esempio nell'ambiente borromaico. È interessante, e insieme paradossale, che la censura si sia perpetuata fino ai nostri giorni, sia pure sotto forme diverse. Le edizioni contemporanee delle poetiche e delle retoriche cinquecentesche che usavano le tavole e i diagrammi vengono in genere presentate senza alcun apparato iconografico; in nome di una autonomia della parola che ne consacra la superiorità sull'immagine, gli schemi visivi sono stati rimossi dallo spazio del testo, in quanto considerati come ornamenti estrinseci, non come qualcosa che ha a che con la struttura stessa dell'opera.

È importante notare come, a partire dagli anni '40 del 500, l'uso di questi strumenti di visualizzazione si intrecci, specialmente a Venezia, sia con la ricca produzione di nuovi testi volgari, sia con una intensa politica di volgarizzamenti. Lo si vede con chiarezza nei programmi editoriali dell'Accademia Veneziana o della Fama (1557-61).²² Fondata da Federico Badoer, ha come stampatore Paolo Manuzio. Al centro dei suoi

Cardinale Ferdinando. *Documenti 1540-1587*, Modena, Panini, 1993, pp.146- 147; Lina Bolzoni, *La stanza della memoria*, cit., pp.53-74.

²² Sull'Accademia della Fama, cfr. i saggi ad essa dedicati (con relativa bibliografia) in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a c. di L. Boehm e E. Raimondi, Bologna, Il Mulino 1981 e in *Italian Academies of the Sixteenth Century*, a c. di D.S. Chambers e F. Quiviger, London, The Warburg Institute, University of London, 1995; cfr. inoltre il catalogo della mostra *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, a c. di G. Da Pozzo, Venezia, Il Cardo, 1995.

ambiziosi progetti editoriali sta l'idea di rendere facile e rapido l'accesso alla conoscenza sia stampando libri in volgare sia attraverso l'uso della strumentazione visiva che la nuova dialettica promuove. Sarà così possibile, come dice uno dei documenti ufficiali dell'Accademia, rendere visibile il sapere.²³ L'opera del Toscanella, cui già si è fatto riferimento, corrisponde per larga parte alla realizzazione dei progetti dell'Accademia, che dimostrano così la loro vitalità ben oltre i pochi anni di durata del sodalizio del Badoer.

Tutto questo è di primaria importanza per mettere a fuoco la natura di uno dei repertori di cui questo nostro incontro si occupa, e cioè la *Tipocosmia* di Alessandro Citolini (1500 ca.- 1583ca.), pubblicata in forma dialogica a Venezia nel 1561.²⁴ Letterato e poeta, il Citolini è dal '65 esule in Inghilterra per motivi religiosi; un suo sfortunato scontro con la plebaglia londinese viene ricordato da Bruno, nella versione più antica della *Cena delle ceneri* (a "un povero Messer Alessandro Citolino...con riso e piacer di tutta la piazza, fu rotto e fracassato un braccio")²⁵. C'è una lunga tradizione critica, che inizia nel 500 e viene

²³ Si ha l'intenzione di pubblicare, leggiamo nei progetti editoriali dell'Accademia, "le virtù morali tratte dell'Ethica di Aristotele, e particolarmente ridotte in arbori, l'una separata da l'altra: le quali minutissimamente in tutti i loro membri divise, verranno a dimostrare la bella forma di questo corpo, l'alta virtù del philosopho, e a render visibile la conditione di tale scienza." (*Somma delle opere che in tutte le scienze et arti più nobili et in varie lingue ha da mandare in luce l'Accademia Venetiana, parte nuove et non più stampate, parte con fidelissime tradottioni, giudiciose correttioni et utilissime annotationi riformate*, Venezia, Accademia Veneziana, 1558, c.24v).

²⁴ Sul Citolini cfr. la bibliografia fornita in Massimo Firpo, *Alessandro Citolini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, XXVI, pp.39-46, da integrare con Piero Floriani, *Grammatici e teorici della letteratura volgare*, in *Storia della cultura veneta dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp.139-181 (cfr. pp.173-175); G. Nencioni, *La "galleria" della lingua*, cit., pp.36-41; Alfredo Serrai, *Storia della bibliografia*, Roma, Bulzoni, 1988, I, pp.243-256; Carla Marcato, *"La Tipocosmia" di A. Citolini: note di letture lessicali*, in *Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di P. Zolli*, Padova, Antenore, 1991, pp.259-265.

²⁵ Giordano Bruno, *La cena de le ceneri*, a c. di G. Aquilecchia, Torino, Einaudi, 1955, p.138; nella versione definitiva, il nome del Citolini viene sostituito con "un povero gentiluomo italiano".

ripresa soprattutto nel 700, che accusa il Citolini di plagio nei confronti del suo maestro Camillo: ²⁶ cgli si sarebbe appropriato del progetto del teatro della memoria, e dei grandi lavori preparatori; la *Tipocosmia* sarebbe cioè basata su quel testo misterioso di cui l'*Idea del teatro* suggerisce solo la struttura. ²⁷

L'opera del Citolini è senza dubbio molto vicina al progetto del Camillo: anche la *Tipocosmia* promette infatti di fornire un sistema di memoria per le cose e per le parole, promette dunque di far ricordare sia l'enciclopedia che le forme migliori con cui esprimere tutti concetti. Come il teatro del Camillo, inoltre, la *Tipocosmia* si basa su di una scansione settenaria, che rinvia a sua volta ai giorni della creazione. Non possiamo escludere che il Citolini pensasse di riciclare parte del materiale che Camillo intendeva collocare nei "luoghi" del suo teatro, pensasse cioè di riutilizzare i prodotti di quella "anatomia" cui Camillo aveva sottoposto i testi classici e volgari. Entrambi i progetti, d'altra parte, sembrano partecipare di una comune sorte: impegnati nella ricerca dell'universalità, dell'esautività, sono destinati a restare in qualche modo incompiuti; se Camillo cerca aiuto in Francia, a Francesco I, il Citolini si rivolgerà, pare con scarso successo, alla regina Elisabetta.

È profondamente diversa, tuttavia, la struttura di base dei sistemi di memoria adottati: in Camillo tutto si regge sulle sette colonne planetarie, che addensano in sé una complessa simbologia, ermetica e cabalistica, e sulle numerose *imagines agentes* collocate nei diversi luoghi; il Citolini pone al centro un grande albero, che visualizza il modo in cui la radice unitaria della realtà si divide generando i diversi mondi, i diversi aspetti del cosmo. Ritorna anche qui il motivo biblico dei giorni della creazione, ma ricollocato, per così dire, sulla struttura dell'albero, in quanto i sei luoghi principali dell'albero, le sue sei biforcazioni principali, vengono a corrispondere appunto ai sei giorni del *Genesi*. L'albero viene, come

²⁶ Le testimonianze relative a questi sospetti sono raccolte in Lina Fessia, *Alessandro Citolini, esule italiano in Inghilterra. Con documenti inediti*, in "Rendiconti del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche", LXXIII (1939-1940), pp.213-243.

²⁷ Recente è la scoperta di un manoscritto che sembra corrispondere a una più ampia, e più antica versione del teatro del Camillo: è il *Theatro della sapientia*, conservato a Manchester, alla John Rylands University Library, (Christie, cod.3.f.8), sul quale cfr. Corrado Bologna, *Il "theatro" segreto di Giulio Camillo*, cit.

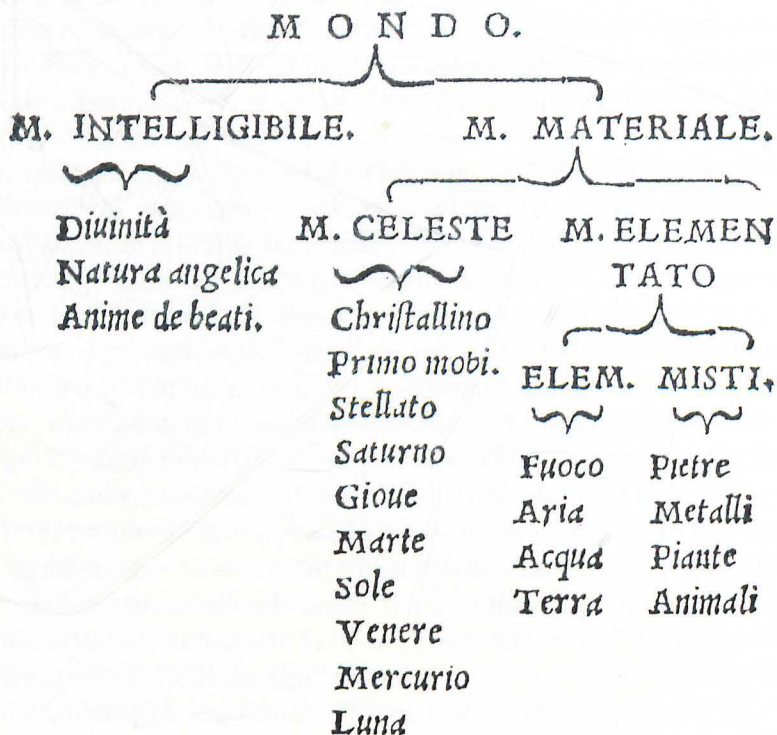
di consueto, fatto derivare dall'insegnamento degli antichi: si citano Mercurio Trismegisto, Platone, Aristotele, Porfirio, ma è difficile pensare che questa struttura non risenta dei moderni orientamenti della logica e della dialettica, dell'opera cioè di Rodolfo Agricola, dello stesso Camillo, e di quegli ambienti francesi con cui Camillo venne in contatto.²⁸ Indizi in questo senso ci vengono anche dagli stretti rapporti che uniscono il nostro autore a Federico Badoer, il fondatore dell'Accademia Veneziana, e ai suoi amici. "State sano, e né vi scordi raccomandarmi al magnifico M. Federico Badoaro", gli scrive ad esempio Claudio Tolomei.²⁹ Uno dei più stretti amici del Badoer, Domenico Venier, compare fra i personaggi della *Tipocosmia*; in casa Venier, inoltre, è ambientato il *Diameron* di Valerio Marcellino, un'opera di cui lo stesso Citolini cura, nel '65, l'edizione.³⁰ Per capire come la struttura dell'albero venga costruita, è bene leggere la *Tipocosmia* prendendo come guida i *Luoghi*, un'operetta pubblicata dal Citolini nel 1541.³¹ Vediamo allora che c'è uno schema di base che via via si complica, acquistando nuove dimensioni. Si parte [tavola 3] dalla divisione del mondo in mondo intellegibile e mondo materiale; quest'ultimo, poi, viene ulteriormente suddiviso. Il salto di qualità si verifica [tavola 4] quando l'ultima suddivisione, corrispondente a "animali", viene articolata in "animali bruti" e "animali ragionevoli", categoria nella quale rientra l'uomo. A questo punto compare sulla scena il mondo umano, con le sue diverse arti; ognuna di esse viene ricollocata in uno dei luoghi dell'albero [tavola 5], in quanto si applica ai diversi livelli della realtà: ad esempio la religione e la metafisica riguardano il mondo intelligibile, la fisica e la matematica riguardano il mondo materiale, e così via. Come si accennava sopra, e come si può vedere dalla tavola 4, inoltre, i principali luoghi dell'albero vengono a

²⁸ Cfr. Cesare Vasoli, *Noterelle intorno a Giulio Camilo Delminio*, in *I miti e gli astri*, Napoli, Guida, 1977, pp. 219-246.

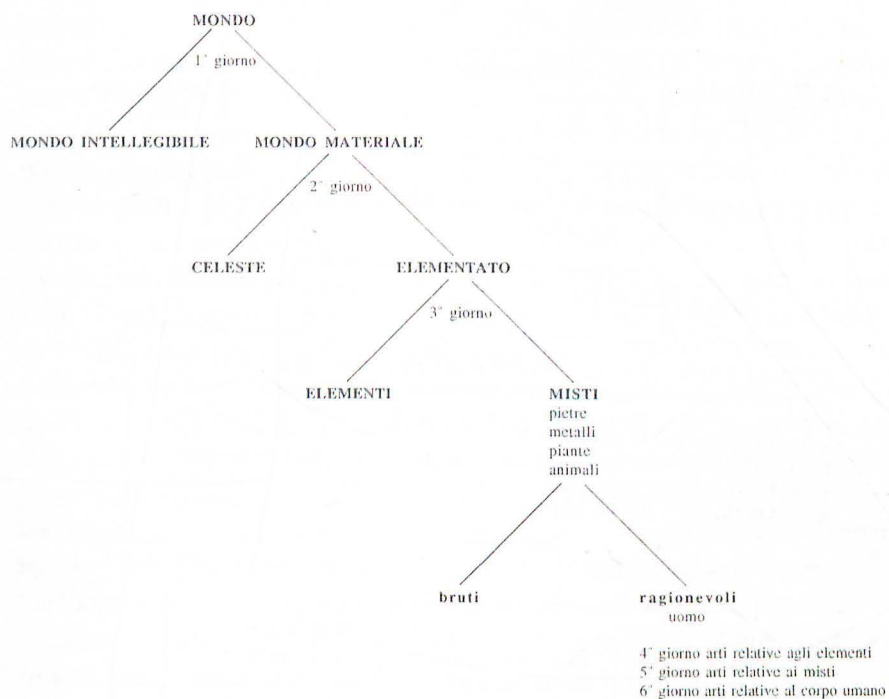
²⁹ Claudio Tolomei, *Lettere*, Venezia, Gabriele Giolito, 1554, V libro, c.156v.

³⁰ Valerio Marcellino, *Il Diamerone, ove con vive ragioni si mostra la morte non esser quel male, che 'l senso si persuade*, Venezia, Gabriele Giolito, 1565; cfr. Giovanni Presa, A. Citolini, V. Marcellino e V. Marostica nella vicenda di una lettera in difesa del volgare, in *Studi in onore di A. Chiari*, Brescia, Paideia, II, 1973, pp.1001-1024.

³¹ Ho usato l'edizione, ben più diffusa, del 1551: Alessandro Citolini, *La lettera in difesa della lingua volgare e I luoghi, con una lettera di Girolamo Ruscelli al Mutio in difesa dell'uso delle Signorie*, Venezia, Al Segno del Pozzo, 1551.



3. Il primo schema ad albero, in Alessandro Citolini, *I luoghi*, in *La lettera in difesa della lingua volgare e I luoghi*, con una lettera di Girolamo Ruscelli al Mutio in difesa dell'uso delle Signorie, Venezia, al Segno del Pozzo, 1551, c. 28r.



4. Ricostruzione del modo in cui lo schema della tavola 3 si sviluppa, in corrispondenza con i giorni della creazione.



corrispondere ai sei giorni della creazione. Ogni luogo viene poi ulteriormente suddiviso, con un procedimento che va dal generale al particolare. Come il mondo, la struttura della *Tipocosmia* risulta così insieme una e molteplice: uno è il “capo” da cui tutto procede: “trovato che havete questo capo, -scrive il Citolini- il qual non vi si può nascondere, potete, discendendo per i gradi che ci sono, facilmente tutto il ristante ritrovare, sì come havendo trovato il piè de l'arbore, potete sicuramente trovare tutti i rami, le foglie, i fiori e i frutti suoi, perciòché, come dal' piè de l'arbore tutti i suoi rami procedono, così da questo grandissimo capo tutte l'altre parti si derivano, talmente ordinate sono le sue divisioni”.³² Più avanti spiegherà che egli procede “riducendo...tutte le cose ... a i lor generalissimi generi, e poi da essi discendendo di spezie in spezie, fin dove è necessario, per il gran comodo che indi si deriva.”³³ Il fatto che il sistema di memoria sia modellato sulla struttura stessa del mondo garantisce, secondo l'autore, la facilità, la immediatezza del funzionamento: io, scrive nei *Luoghi*, mostro le cose “ne' loro particolari e propri luoghi, non dico tirandole con l'argane, né cacciandole col bastone da un luogo a un altro, ma lasciandole là, ove Iddio di sua man le porse.”³⁴

Anche il teatro del Camillo vantava il carattere divino del suo ordinamento, esaltava le proprie prerogative basandosi sul fatto che la sua struttura riproduceva la struttura nascosta del cosmo. Cambia tuttavia la strada seguita per trasferire l'ordine del mondo nell'ordine del sistema di memoria: Camillo si affida a un complesso gioco di corrispondenze, carico di molteplici componenti filosofiche; il Citolini ricorre all'albero come a uno schema che permette una classificazione ordinata delle scienze e delle arti, e quindi anche delle parole. Come in Camillo, infatti, parole e cose, enciclopedia e dizionario, stanno ancora insieme, innestati sulla stessa struttura. Tuttavia, come accade a livello europeo, nei testi influenzati dalla nuova dialettica, è il metodo la componente essenziale della nuova arte della memoria: “segue poi la memoria, -leggiamo nella *Tipocosmia*, nella sesta giornata- dove vedrete la memoria artificiale con tutti gli artifici suoi, a' quale quanto questi ordini miei siano per poter giovare voi vedete.”³⁵

³² Alessandro Citolini, *La tipocosmia*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1561, p.20.

³³ *Ibid.*, p.134.

³⁴ A. Citolini, *I luoghi*, cit., c.27v.

³⁵ A. Citolini, *Tipocosmia*, cit., p.532.

È interessante notare quali immagini il Citolini usi per descrivere la sua opera, nel tentativo di creare una specie di mito di fondazione. La *Tipocosmia*, si diceva, si basa sulla struttura del mondo, ne è anzi, come dice il titolo, il ritratto. Citolini la presenta come il frutto di una sfida titanica: "l'immensa, sterminata, e quasi infinita sua grandezza mi sbigottiva sì, che a me non dava il cuore di poterlo solo, e con così deboli spalle sostenere".³⁶ L'opera nasce da un lungo travaglio, esce alla luce dopo che si sono attraversate le tenebre della malattia, il rischio della morte: "Questo quasi incomprensibil numero di cose è stato cagione di farmi tener fin'hor nascosto questo feto, da me già diec'anni partorito. Ma lo esser stato novellamente per molti mesi in preda d'una infermità tanto cruda, fiera e minacciosa, che quasi tutti i segni di morte dimostrati m'havea, è stato cagione di farmi ravvedere, e conoscere a quanto rischio io sia stato di perdere insieme co'l corpo, le tante e sì gravi fatiche, da me in tant'anni per commun beneficio sostenute, e far mortale anche quella parte, che di morte non cura. La onde spinto da'l passato timore, per non rimanermi più in così grave pericolo, sendo ancora in letto, mi son messo, a guisa de l'orsa, a leccar questo mio parto, per darli forma".³⁷

Il Citolini crea dunque intorno alla sua opera un mito eroico: egli è il novello Atlante che regge il mondo sulle sue spalle; nello stesso tempo è colui che genera un nuovo mondo, che dà alla luce una nuova vita. Il linguaggio usato sembra risentire di suggestioni alchimistiche.³⁸ I paragoni impliciti o espliciti - Atlante, l'orsa che lecca il feto per dargli for-

³⁶ *Ibid.*, c.3r.

³⁷ *Ibid.*, c.4r.

³⁸ Può essere interessante paragonare le immagini usate dal Citolini per circondare la sua opera di un'atmosfera mitica con quelle impiegare, allo stesso scopo, dal Camillo. Molto ricco si rivela, da questo punto di vista, il testo della *Pro suo de eloquentia theatro ad Gallos oratio*, Venezia, Giovanni Battista Somaschi, 1587. Sono rimasto a lungo nelle tenebre, senza portare alla luce la mia opera, scrive ad esempio, "deformatae profecto hyemis, si nescis, more feci. Haec sine floribus, sine herbis, sine frondibus horridum, turpemque aspectum prae se ferens, in penitioribus, in intimis terrae locis maxima atque utilissima negocia conficit; ibi foetus concipit; ibi ad grandem variamque ubertatem pariendam sese accingit. Hanc Geryonis nomine antiquissimi novo figmento texerunt, Solisque potestatem Herculem fecerunt, boves autem quo statim hyemem tonitrua consequantur, fabulati sunt" (p.77) Oppure, aggiunge, ha fatto come Davide, che ha vissuto a lungo nelle tenebre, come semplice pastore, prima di comparire da-

ma- richiamano inoltre alla memoria emblemi e imprese molto diffusi nel 500 [tavola 6];³⁹ il mito che l'introduzione alla *Tipocosmia* genera si potrebbe dunque tradurre in una serie di immagini emblematiche.

Accanto alle immagini ricordate, ce n'è un'altra che è usata a rappresentare l'opera, ed è di gran lunga la più importante: l'immagine dell'edificio.⁴⁰ Il modello architettonico è infatti fortemente presente nel testo, e coinvolge diversi livelli. In primo luogo, come già nella tradizione classica, l'edificio offre un modello ideale per la costruzione di un sistema di memoria. Se noi, leggiamo nei *Luoghi*, non costruiamo sicuri luoghi di memoria in cui riporre le conoscenze che via via acquisiamo, "verremmo ad esser simili a uno che, volendo incominciare nuova famiglia, si desse primieramente a comperar le cose a' suoi bisogni necessarie e, senza curarsi di casa alcuna, tutte nel mezzo d'una campagna le portasse, e quivi l'una sopra l'altra in confuso le lasciasse. Non è da dubitare che esso non si faticasse in vano, e che quanto esso quivi andasse raunando, tanto i ladri ne andassero rubando. Così a punto, se noi ci diamo allo acquisto de gli ornamenti dell'animo e di questo tanto desiderato sapere, e senza curarci di questi luoghi, di ch'io parlo, vogliam riporre ogni nostro acquisto nelle spatiose e mal sicure campagne della memoria nostra, quando di alcune delle cose quivi riposte ci vogliam servire, non la

vanti al re. Sulle suggestioni alchimistiche presenti nell'opera del Camillo, cfr. Lina Bolzoni, *Eloquenza e alchimia in Giulio Camillo: nuovi appunti*, in "Quaderni utinensi", III (1985), 5/6, pp.43-60 e Cesare Vasoli, *Giulio Camillo Delminio et "l'art transmutatoire"*, in *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, a c. di J.-C. Margolin e S. Matton, Paris, Vrin, 1993, pp.193-204.

³⁹ Ad esempio l'impresa dell'orsa che lecca il feto, con il motto "Natura potentior ars" è attribuito a Tiziano, con la spiegazione che prima di lui altri pittori hanno mostrato "quanto con la natura l'arte giostri", ma solo con lui "vinto ha l'arte l'ingegno e la natura" (cfr. *Imprese nobili et ingeniose di diversi prencipi et d'altri personaggi illustri nell'arme et nelle lettere. Le quali col disegno loro estrinseco, dimostrano l'animo et la buona o mala fortuna degli autori loro. Con le dichiarazioni in versi di Messer Lodovico Dolce et d'altri*, Venezia, Girolamo Porro, 1578, c.46r). Per altri esempi di imprese con la stessa immagine, cfr. Arthur Henkel e Albrecht Schone, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1978, pp.441-442; per le imprese con l'immagine di Atlante, cfr. *Ibid.*, pp.1725-1716.

⁴⁰ L'equiparazione fra testo e edificio ha alle spalle una antica tradizione, e gode, nel Cinquecento, di notevole fortuna; cfr. L. Bolzoni, *Il testo come edificio*, in *La stanza della memoria*, cit., pp.198-202.



6. L'orsa che lecca il feto, in Guillaume de La Perriere, *Le théâtre des bons engins*, auquel sont contenuz cent emblemes moraulx, Paris, Denys lanot, 1539, n. 98.

possiamo molte volte avere, per essere stata portata via dal tempo e dall'oblio. Hor che ci giova il faticar nostro, se mentre noi andiamo cose nuove racquistando, le racquistate si van perdendo? egli è dunque da imitar quel buon padre di famiglia, che prima si provvede d'una casa, al bisogno suo convenevole, e poi secondo ch'ei va comperando le cose necessarie, così le va per le diverse stanze della casa allogando, secondo la diversità di esse cose, le quali poi egli ad ogni suo bisogno, a man salva ritrova."⁴¹

Un edificio, ordinatamente diviso in stanze, è dunque il modello efficace per un buon sistema di memoria; ad esso si contrappone sia lo spazio vasto ma disordinato della campagna, sia, come si vede da uno dei brani seguenti, l'ordine misterioso e indecifrabile del labirinto. Si capisce allora perché la *Tipocosmia* sia un libro che è costruito come un palazzo. Abbiamo infatti un dialogo che si sviluppa per sei giorni, corrispondenti ai sei giorni della creazione e, come si diceva, ai sei luoghi principali dell'albero che costituisce la struttura di tutta l'opera. Dal punto di vista narrativo, abbiamo inoltre un percorso che si svolge appunto attraverso sei stanze, di cui si mostra via via il contenuto: "Aprite pur hora dunque gli occhi, che io comincerò ad aprirvi tutte le stanze, e a mostrarvi ogni minutezza de le cose in esse contenute",⁴² dice a un certo punto il conte Collaltino, il padrone di casa che fa da guida.

Il testo, dunque, diventa qualcosa che si colloca nello spazio. Accanto al modello dell'arte della memoria, si sente qui l'effetto della trasformazione indotta dalla scrittura e rafforzata enormemente dalla stampa. È significativo che, in conseguenza di questo, la scrittura e la lettura (la recezione cioè dell'opera) siano descritte in termini di percorso fisico.⁴³ Si veda ad esempio l'introduzione al secondo giorno: "Io credo che voi, che hieri m'udiste, habbiате a memoria come, *essendo noi discesi* in questo mondo sensibile, lo trovammo diviso in due grandissime stanze, de le quali l'una era del tutto, e l'altra de le parti. Quella del tutto fu hieri

⁴¹ A. Citolini, *I luoghi*, cit., c.25v.

⁴² A. Citolini, *Tipocosmia*, cit., p.22.

⁴³ Cfr. a questo proposito le osservazioni di Walter Jong, *Interfacce della parola*, Bologna, Il Mulino, 1989 (tr. it. di *Interfaces of the Word*, Ithaca, Cornell University Press, 1977) sull'opera del medico ramista Theodor Zwinger (1533-1588) *Theatrum humanae vitae*, p.178 sgg. Per l'uso di immagini analoghi da parte di Orazio Toscanella e di Lodovico Castelvetro, cfr. L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, cit., pp.71-73.

da noi cercata, e in essa furon veduti i principii, gli universali, e quell'altre cose che vi mostrai. Hora *entraremo* ne le parti, dove tutte l'altre cose ritroveremo." "Ma non ci restando altro a dir de l'aria, - leggiamo più avanti - *discenderemo ne l'acqua*, e quasi d'uccelli diventaremo pesci, per veder così minutamente l'acqua con tutte le pertinenzie sue, come l'aere veduto habbiamo."⁴⁴ L'occhio del lettore si sposta dunque negli spazi della pagina, compiendo un viaggio attraverso i diversi luoghi, che sono insieme, appunto, luoghi del testo, luoghi dell'albero enciclopedico, e luoghi di memoria. A seconda della qualità del materiale trattato, il Citolini sottopone a variazioni il motivo del viaggio, del percorso: "detto questo il Conte, quasi come stanco di *così lunga navigazione*, prese un poco di riposo", leggiamo ad esempio dopo che sono stati elencati i diversi mari. "Io intendo di mostrarvi hora il mondo- dice il conte, che si accinge a nominare le isole e i continenti- quasi come se *cavalcando* insieme, lo andassimo a parte a parte presenzialmente cercando."⁴⁵

La *Tipocosmia*, d'altra parte, è costruita come una palazzo perché il mondo stesso, su cui essa si modella, è visto come una grande fabbrica, secondo un'immagine che ha alle spalle una ricchissima tradizione, spesso di origine biblica. "Queste poche sono le stanze principali di *questo gran palazzo che chiamiamo il mondo*, onde tutte le cose si hanno a riporre. L'ordine delle quali, acciò ch'ei sia un poco meglio gustato, l'ho ridotto in questa figura", leggiamo ad esempi nei *Luoghi*,⁴⁶ a introduzione dello schema ad albero che abbiamo qui riprodotto alla tavola 1. Se il mondo è un palazzo, chi l'ha fatto è dunque un dio architetto, un dio artista (come è del resto nel topos del *deus artifex*⁴⁷) e a sua volta lo scrittore che ricrea il mondo nella *Tipocosmia* è anche artista e architetto. È interessante che, nei *Luoghi*, accanto al modello architettonico, si affacci anche l'immagine dello scultore: "Siavi questo, ch'io ho fin qui mostrato, quasi come uno abbozzamento di questa statova mia, dove si possa comprender solo di che grandezza ella debbe essere, qual forma ella debba havere,

⁴⁴ A. Citolini, *Tipocosmia*, cit., p.59 e p.68.

⁴⁵ *Ibid.*, p.90 e p.122.

⁴⁶ A. Citolini, *I luoghi*, cit., c.28r.

⁴⁷ Su questo topos cfr. Ernst R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, a c. di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp.609-612 (tr. it. di *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke AG Verlag, 1948).

in che atto ella debbe stare, con qual arte di scoltura, e cose tali, infino a tanto che con più sottile scalpello e più posata mano havremo scoperto in essa e nervi e vene e muscoli, et ogn'altra minutezza, e l'havremo ridotta a tutto quell'esser, che questa nostra arte richiede".⁴⁸ Questa è la conclusione dei *Luoghi* ed è, nello stesso tempo, l'introduzione alla *Tipocosmia*, il testo\edificio, il testo\statua del mondo.

La *Tipocosmia*, dunque, è un libro, ma un libro di natura molto particolare, un libro che tendenzialmente condensa in sé l'intera biblioteca, nel senso che fornisce i *luoghi* in cui si possono collocare- e quindi ritrovare- i frutti delle proprie letture. "Tutte le cose che per lo adietro alla sola fallace memoria per noi si fidavano, hora le habbiamo in questi luoghi riposte, onde partir giamai non si potranno, e quando di alcuna di esse habbiam di bisogno, quivi subitamente la troviamo",⁴⁹ leggiamo nei *Luoghi*; subito dopo, a precedente illustre del proprio progetto, Citolini cita la lettera a Attico di Cicerone da cui risulta che egli aveva una raccolta di proemi, pronta per essere di volta in volta utilizzata: "Nunc negligentiam meam cognosce. "De gloria" librum ad te misi. At in eo prooemium idem est quod in Academico tertio. Id evenit ob eam rem, quod habeo volumen prohoemiorum. Ex eo eligere soleo, cum aliquod institui. Itaque iam in Tusculano, qui non meminissem me abusum isto prohoemio, conieci id eum librum, quem tibi misi. Cum autem in navi legerem Academicos, adgnovi erratum meum. Itaque statim novum prohoemium exaravi et tibi misi. Tu illud desecabis, hoc adglutinabis" (*Ad Att.*, XVI, 6,4). Questa testimonianza di Cicerone ha grandissima fortuna nell'ambiente veneto del pieno 500. Anche Giulio Camillo e Orazio Toscanella la citano a riprova della necessità di costruire dei repertori di luoghi tratti dai grandi scrittori e di collocare il materiale entro un sistema di memoria che ci permetta di avere a disposizione tutto ciò che ci serve al momento della scrittura, o della improvvisazione di un testo.

La *Tipocosmia* è dunque il libro\biblioteca, ed è anche, come sembra suggerire un passo della *Lettera in difesa de la lingua volgare*, una grande macchina per la traduzione. "Con questa lingua- scrive il Citolini, esal-

⁴⁸ A. Citolini, *I luoghi*, cit., c.37r.

⁴⁹ *Ibid.*, c.25r.

tando le capacità espressive del volgare- possiamo far tutto quello che possiamo con la latina, e da vantaggio possiamo far con molta leggiadria quello, che non potremmo con la latina. E di ciò voi sapete bene, se io ne posso esser buon testimonio, per gli apparecchi ch'io mi ho fatti di queste lingue, havendole ridotti a' capi, e luoghi proprii, e per la molta esercitazione, e prova ch'io ho fatto, portando delle cose di quella lingua in questa, e di questa in quella col mezzo di que' miei apparecchi."⁵⁰ Come infatti già accadeva nel teatro del Camillo, un sistema di memoria enciclopedico, che colloca le parole intorno alle cose, può diventare anche un grande macchina per la traduzione: nei suoi luoghi, infatti, troveremo, accanto alla cosa, le parole delle diverse lingue - latino e volgare, in questo caso- che vi corrispondono. Lungo la stessa linea si collocheranno del resto gli esperimenti di dizionario plurilingue di Comenio.⁵¹

In quanto libro\palazzo, e libro\biblioteca, la *Tipocosmia*, inoltre, è anche un contenitore ideale per una collezione: nella sua struttura, infatti, c'è posto per l'ordinata collocazione di ogni cosa. L'esperienza del collezionismo contemporaneo si affaccia infatti nel testo del Citolini,⁵² là dove il conte Collaltino, il portavoce dell'autore, difende l'utilità della sistema di classificazione adottato. "Egli fece poi vedere di quanta utilità siano tante divisioni, le quali quanto di confusione porgono a udirle così, semplicemente in voce narrare, tanto più di contento, utile e

⁵⁰ A. Citolini, *Lettera in difesa de la lingua volgare*, cit., cc.17v-18r.

⁵¹ Il problema della traduzione è all'ordine del giorno in un periodo che vede un'intensa produzione di volgarizzamenti: cfr. C. Dionisotti, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in *Geografia e storia...*, cit., pp.125-178; Werther Romani, *La traduzione letteraria nel Cinquecento: note introduttive*, in AA.VV, *La traduzione. Saggi e studi*, Centro per lo studio dell'insegnamento all'estero dell'italiano, Trieste, Lint 1973, pp.389-390; ID., *Lodovico Castelvetro e il problema del tradurre*, in "Lettere italiane", XVIII(1966), ppp.152-179; Luciana Borsetto, *Scrittura, riscrittura, tipografia: l'"ufficio di tradurre" dentro e fuori la stamperia giolitina*, in *Il furto di Prometeo*, cit., pp.257-276. Per il Comenio, cfr. ad esempio John Amos Comenius, *Orbis sensualium pictus*, London J. Kirton, 1659 (ristampa anastatica a c. di J.E. Sadler, London, Oxford University Press, 1968).

⁵² Sui rapporti fra collezionismo e arte della memoria cfr. Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano, Mazzotta, 1990 (II ed.), pp.73-84; L. Bolzoni, *Arte della memoria e collezionismo*, in *La stanza della memoria*, cit., pp.245-267.

commodo porgono a chi le può ne' suoi libri ben ordinate godere. E diede l'esempio di colui che comprato ch'egli ha una gioia, se la porta a casa, e non ne la corte, o ne la sala, o in una camera ve la pone, per poterla più facilmente a' suoi bisogni rihavere; anzi non restando sodisfatto d'haverla né in casa, né in corte, egli la pon ne lo studio, o camerin suo più secreto, né anche di questo contentandosi, la mette ne la cassa di ferro, e di essa ne la più riposta e sicura divisione, e poi in una cassellina da gioie, e in una de le divisioni di essa cassellina, e questo non gli è poi confusione, né difficoltà alcuna, per rihaver la gioia, qualor la vuole, ma più tosto facilità, contento e sicurezza maggiore.”⁵³ Il brano mette in scena un procedimento esemplare: la progressiva ricerca, da parte del protagonista, di un logo adatto al gioiello comprato, si risolve in un percorso attraverso luoghi sempre più piccoli. In tale percorso, un posto importante spetta allo “studio o camerin suo più secreto”, e poi al forziere, allo scrigno, e alle sue interne divisioni. La molteplicità dei “luoghi”, sottolinea il Citolini, è funzionale alla possibilità di ritrovare con facilità e rapidità il singolo oggetto, cosa tanto più importante quanto più numerosi sono gli elementi in gioco.

Molteplici suggestioni, come abbiamo visto, si costruiscono intorno alla *Tipocosmia*. Il percorso di lettura proposto dal testo si regge su due modelli: da un lato il libro, la parola, delineano un messaggio, costruiscono immagini che si rivolgono agli occhi della mente; d'altro lato la struttura del libro\edificio, articolato in sei stanze, introduce una terza dimensione: siamo invitati a percorrere una collezione enciclopedica, ci viene proposto di vedere delle cose con gli occhi del corpo. C'è, fra questi due modelli, una tensione prima segreta, latente, o meglio occultata, che poi esplode nella chiusa dell'opera, nella settima giornata, con una specie di *coup de théâtre*. Alla fine della sesta giornata leggiamo che il conte “invitò tutta la compagnia per il giorno seguente a desinar con esso lui, e a *veder con gli occhi* già formato quel mondo che per sei giorni li *haveva con le parole dipinto*”.⁵⁴ Anche l'*incipit* riassuntivo del settimo giorno è sotto il segno della conciliazione, della piena corrispondenza e traducibilità fra esterno e interno, fra orecchio e vista: “Nel settimo giorno

⁵³ A. Citolini, *Tipocosmia*, cit., pp.290-291.

⁵⁴ *Ibid.*, p.546.

sono alcuni discorsi sopra le cose i sei precedenti di *narrate, vedesi* ne l'esser suo tutto questo mondo artificioso, con tutte le cose che in esso si contengono; e quanto *l'orecchio* haveva i passati giorni compreso, *l'occhio* si certifica, con tanta satisfazione e contento d'ogniuno che ben parve loro questo settimo giorno il giorno de'l riposo.”⁵⁵ In realtà, come vedremo, la vicenda non è così lineare. Il padrone di casa conduce la compagnia in una grande stanza: “mostrò loro una grandissima palla, ne la quale entrar vi si potea. E quivi entrati si videro dintorno il cielo, e nel mezzo la terra, e videro le cose quivi ordinate *in modo assai più grato a l'occhio del corpo, che a quello de l'intelletto*. E dopo molti discorsi e ragionni udite da'l conte, tutti finalmente conclusero queste esser cose più tosto da fanciulli, che da desiosi di sapere. Menolli poi il conte ne lo studio suo, e aperto un libro di estrema grandezza, incominciò a mostrar loro questo suo nuovo ed artificioso mondo.”⁵⁶ Questo è dunque il vero punto d'approdo, il vero momento culminante del percorso conoscitivo: non il grande globo (una specie di museo didattico), ma un grande libro, il quale è collocato -proprio come la gioia preziosa comprata dal padre di famiglia, nel brano che citavamo sopra- non nel grande salone, ma nello “studio”, nella parte più intima e segreta della casa. Siamo davanti a una specie di *mise en abyme* della struttura della *Tipocosmia*: il “grande libro” che il conte mostra ai suoi ospiti è in fondo la *Tipocosmia* stessa. Solo il libro, si dice, permette una conoscenza che si sa mostrare in modo adeguato anche agli occhi della mente. L'esperienza finale dei viaggiatori\lettori è tutta ancora all'insegna della vista, ma si tratta di una vista che permette di penetrare, al di là della superficie, nella natura delle cose. “Altre cose là su [cioè nel mondo celeste] videro, con tanta lor satisfazione e contento d'animo maggiore, quanto men pensavano, tai cose potersi in cotal modo dimostrare;” “ne l'aer videro da qual parte ciascun de' venti havesse principio...ne l'acque videro i fiumi, non pur di fuori, ma di dentro, ne le viscere de la terra...in altra parte videro quanti animali...calcano la terra, e a riguardarli sommo diletto préndeano, non pur vedendoli tutti, ma in maniera che vivi pareano, ed essi de' più fieri di loro non temeano. E in cotal forma vedendoli, non i nudi nomi soli, ma la vera essenza e figura loro a comprender veniano.”⁵⁷

⁵⁵ *Ibid.*, p.547.

⁵⁶ *Ibid.*, p.549.

⁵⁷ *Ibid.*, pp.550-551.

Con quali strumenti il “gran libro” che il conte mostra ai suoi ospiti realizza, o cerca di realizzare questo straordinario effetto? Il Citolini si limita a qualche accenno piuttosto vago: nel quarto giorno, ad esempio, il conte dice che è possibile muoversi con straordinaria facilità entro l'enorme massa del materiale anche grazie a “un nuovo e gentile artificio, necessario ne' tagli de' margini de'l gran libro suo, ne' quali le cose da lui narrate si contengono.”⁵⁸ La stessa struttura materiale del “gran libro” doveva dunque agevolare la ricerca, forse con un uso più sofisticato delle tecniche già usate nei manoscritti medievali per facilitare la consultazione del testo.⁵⁹ Lo strumento essenziale, tuttavia, doveva essere appunto l'albero: possiamo cioè ipotizzare che il libro in cui culmina il percorso conoscitivo contenesse in sé alberi, diagrammi, grandi tavole che permettevano di collocare ogni singola cosa nell'ambito dell'ordine complessivo del cosmo, di ripercorrere la rete di derivazioni e di correlazioni che caratterizza la struttura unitaria e molteplice del mondo. Ma, appunto, si tratta solo di un'ipotesi, dato che il finale della *Tipocosmia* è volutamente oscuro e allusivo. È in ogni caso interessante che un testo che utilizza largamente le nuove tecniche della “memoria artificiale” si concluda con l'esaltazione del libro, e delle risorse insostituibili della vista interiore.

⁵⁸ *Ibid.*, p.296.

⁵⁹ Tecniche analoghe erano previste anche per i libri che dovevano essere contenuti nel teatro del Camillo. “Sotto la imagine adunque di questo Nettuno sarà contenuto il volume, dove *saranno ordinate distintamente per tagli* l'acqua in genere, et l'acque in specie”, leggiamo ad esempio a proposito dell'immagine di Nettuno che è collocata nel terzo grado del teatro (G. Camillo, *L'idea del teatro*, cit. pp.86-87).